I palinsesti di Miguel Ángel Cuevas

Nicolò Messina
Universitat de Girona

Il florilegio *47 frammenti*, in cui Miguel Ángel Cuevas ha voluto distillare una parte della sua esperienza poetica, si rivela subito libro oggetto di amorevoli cure, tanto nell'elegante presentazione editoriale, quanto nella scrittura, nella scelta dei versi.[1] Senza volerlo, o per deformazione scolastico-erudita, la mente vola a posarsi sui faleci proemiali del *Liber* catulliano (1, 1-2, ed. G. Lafaye):

> Quoi dono lepidum nouum libellum
> Arida modo pumicem expolitum?

su quel *libellus* di cui è motore, piú che il destinatario Cornelio Nepote, la sfuggente Lesbia: libro piccolo-amato, breve ma caro, nuovo, di elegante grazia, appena rifinito, diremmo oggi fresco di stampa.

Nel caso di questo di Cuevas, poi, la scrittura dei versi è atto di riflessione, condensazione, espressione, consapevolmente, scopertamente, anche fisicamente —s'intende come atto materiale e risultato dell'usare strumenti scrittori—, intenso, insistito, ripetuto, rimbalzante tra le due sponde della concezione e della messa in forma.

In effetti, questi versi sono stati prima «scritti» e pubblicati in tre raccolte: *Celebración de la memoria* (1987), *Manto* (1990), *Incendio y término* (2000); da queste raccolte sono stati trascelti, ciò che equivarrebbe a dire che sono stati scritti una seconda volta; e lo sono stati infine anche una terza, perché calati dallo stesso Autore in una lingua diversa dall'originale.

Labor limae et mora presiedono a tutta un'operazione che —come da ogni scrittura letteraria è lecito pretendere— presuppone una vocazione filologica,

1. M. Á. Cuevas, *47 frammenti*, Caltagirone: Altavoz, «i quaderni di altavoz, a cura di Josephine Pace», 2005. Il libro è stato presentato da Vincenzo Consolo e da chi scrive il 28 ottobre 2005 all'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona. Contemporaneamente è riapparso in versione bilingue un altro libro di versi nato nelle intenzioni dell'Autore come una serie di variazioni (2002) sulla tragedia *Orgia* di Pier Paolo Pasolini: Id., *Silbo*, dibujos de/ Bilder von Attilio Manzi, prólogo de/ Vorwort von Miguel Ángel Lozano, versión alemana de/ aus dem Spanischen von Anna-Sophia Buck y/ und Ulrich Prill, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005.

VISIT…

da innamorati della parola, e del discorso, e dei contenuti sottesi. Filologo è peraltro di professione, l'Autore, all'Università di Siviglia.

Risale a data non recente la conoscenza dell'opera e dell'autore di questa silloge. Dovevano essere, per Miguel Ángel Cuevas gli anni siciliani, della vita e del lavoro, tra ispanistica ed italianistica, al sole di Catania, all'ombra dell'Etna, e per me, siciliano occidentale, quelli compostelani, della vita e del lavoro tra le brume e l'*orballo* di Santiago. Eppure, non allora, ma in questi ultimi anni, la Sicilia come metafora vibrante in una delle voci migliori dell'italianità, certo tra le piú eticamente irreprensibili, energiche ed ostinate, letterariamente piú autorevoli, quella di Vincenzo Consolo, ci ha fatti ritrovare in un comune ambito di ricerca.

La raccolta, divisa in tre sezioni, non a caso perciò si presenta al lettore preceduta da una bella prefazione di questo scrittore (*Frammenti d'amore*, p. 7-9), mentre è poi chiusa da ben tre altri paratesti: la postfazione della poetessa Maria Attanasio (*Fulgore e cenere*, p. 115-117), una *Nota dell'Autore* (p. 119), una quarta di copertina di Hans Felten che arriva direttamente dall'Università della germano-latina, carolingia, Aquisgrana.

L'attenzione del lettore, e mia come tale, è attirata da alcuni elementi non esibiti fortuitamente: nulla di ingenuo —si sa— nella scrittura che si vuole, ed è programmaticamente, letteraria. È risaputo d'altronde qual è al riguardo l'opinione del prefatore, il quale non si stanca di sottolineare il carattere «palinsestico» della scrittura:[2] la sua, ma come lo era stata pure quella di Giacomo Leopardi, proprio in questo modo sprezzata e stigmatizzata da Niccolò Tommaseo. E palinsesto, il greco παλίμψηστος, supporto scrittorio 'ri-raschiato' per essere riutilizzato, è termine appropriato anche al caso di questo libro scritto e soprascritto di Miguel Ángel Cuevas.

Quali elementi attraggono l'attenzione? Il primo, più evidente, la volontà di presentarsi in una doppia veste, spagnola e italiana, che non è l'impostazione classica della collana Guillaume Budé delle parigine *Les Belles Lettres*, o dei *Loeb Classical Texts*, che tanti testi latini e greci ci hanno fatto leggere e aiutato a capire, né è frutto di esercizio erudito-narcisistico, né risultato del desiderio-tentazione di mettere alla prova —da parte di Cuevas— le proprie indubbie capacità di italianista e di traduttore.[3] Nulla di tutto ciò, ma solo

2. In uno dei suoi ultimi interventi in terre iberiche Consolo cosí sintetizzava: «Ed è pur vero che la vera scrittura è una scrittura palinsestica, una scrittura che scrive su altre scritture. […] Dicevo sopra che la vera scrittura è per me quella palinsestica, la scrittura vale a dire che scrive su altre scritture, la scrittura che poggia sulla memoria letteraria soprattutto.» Cfr. V. CONSOLO, «Ma la luna, la luna… », in I. ROMERA PINTOR (ed.), *'Lunaria' vent'anni dopo*, València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006, p. 71 e 72.
3. Cfr. ad es. la sua versione dell'arduo *Ragazzi di vita*: P. P. PASOLINI, *Chicos del arroyo*, ed. M. Á. Cuevas, Madrid: Cátedra, 1990. Si attende quella imminente dell'altrettanto arduo: V. CONSOLO, *La ferita dell'aprile*, Milano: Mondadori, 1963, uscito contemporaneamente in francese e tedesco: *La Blessure d'avril*, trad. Maurice Darmon, Paris: Le Promeneur, 1990; *Die Wunde im April*, trad. Bettina Kienlechner & Ulrich Hartmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, ma mai in spagnolo.

una felice, riuscita, operazione di riscrittura, in qualche pagina di un'efficacia che va oltre l'originale, a volte con una semplice inversione (p. 32-33):

> Habrías de saber qué tarea vana
> es enlazar los cánticos al imposible abrazo.
>
> Dovevi sapere com'è sforzo vano
> allacciare i canti all'abbraccio impossibile.

E nello stesso dittico X da *Memoria*: «[…] il trionfo sulle marce / foglie della stagione cruda […]», che rende in *enjambement* «marce / foglie» il composto originale *hoja-rasca* (<lat. *folia rasicata*).

Ancora un'inversione scorgiamo nel dittico III da *Manto* (p. 44-45):

> Herido
> volcán voraz
> de sombra.
>
> Ferito
> vulcano d'ombra
> vorace.

un'inversione motivata forse da rispetto metrico —il salvaguardare il quinario centrale— e dettata anche —pare— dalla difficoltà di riprodurre l'allitterazione assai densa: vo*lcán* vo*raz*.

Un'altra serie di versi permette di introdurre il secondo degli elementi che richiamano l'attenzione del lettore. Già nel dittico V da *Incendio* (p. 84-85) si legge:

> La mandorla en tus manos,
> la mandorla en el acre
> ligustro de la pulpa.
>
> La mandorla nelle tue mani,
> la mandorla nell'acre
> ligustro della polpa.

In quello successivo, VI (p. 86-87), si scorge di nuovo un «horadada mandorla»: «mandorla traforata», con lo stesso elemento nominale che un occhio italiano sarebbe inconsapevolmente tentato di leggere allo stesso modo nei testi delle due pagine accostate, cioè con uguale accento tonico: màndorla. Nel secondo caso, però, l'inversione «mandorla traforata» preserva la clausola in 6ª sillaba del settenario originale e trattiene dal pronunciare italianamente *mandorla* nel verso spagnolo. Insomma, viene suggerito: «horadàda mandòrla». In più il verso dà un'altra chiave di approccio alla poesia di Cuevas. Lo spagnolo *mandorla*, evidente italianismo per i correnti *almendra* o *ametlla* o *amén-*

doa, del castigliano, catalano o galego, non denota solo il frutto, ma è anche un tecnicismo. È l'ovalo pisciforme che racchiude il pantocratore romanico, è il pesce, l'ἰχθύς dei paleocristiani, acronimo di Ἰέσους Χριστός Θεοῦ Ὑιός Σωτήρ (Iesus Christus Dei Filius Salvator), ed è anche simbolo scopertamente sessuale, e proprio in questa mescidanza di simboli e significati si presenta in *Mandorla*, raccolta di versi (1982) di José Ángel Valente, poeta da Cuevas tanto amato da prestargli i versi che fanno da esergo al suo libro: «aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» (p. 11), e da averlo per di piú indotto ad un'altra riuscita prodezza: l'unica versione italiana integrale di un'opera dell'incisivo creatore galego, la rivelatrice *El fulgor*, risalente al 1984.[4]

Un'ulteriore osservazione a cavallo di due lingue derivate dall'originario alveo romanzo è dato fare a proposito di (p. 36):

> Del carmen
> fulgor harás de cendra,
> artera cendra,
> vaso que acrece el oro.

con un *cendra* che, riecheggiato dal catalano, occupa l'atteso spazio del castigliano *ceniza*, e con quest'ultimo dialoga a distanza in: «Llama/ de la ceniza alzada» (p. 48), ma che nell'unico *cenere* della versione italiana non aiuta il lettore monolingue a cogliere l'allusione a un altro mondo, quello alicantino —a detta dello stesso Autore— di Gabriel Miró.[5]

Ancora un altro dato che attira l'attenzione, e altra possibile chiave di approccio, è lo stesso titolo del libro: *47 frammenti*. Le poesie hanno difatti la misura e l'aspetto del frantume, di ciò che emerge e resta dopo la spezzatura, il pezzo, i pezzi, senza prima, né poi, con tutte le difficoltà di ricreazione di una interezza: «fragma, ma anche magma » (cosí scrive Maria Attanasio, p. 115). Ed è l'oligostichia, la misura di queste poesie: pochi versi che si colgono ad un solo colpo d'occhio, ad un solo sguardo, pochi, perciò distillati, semanticamente carichi, pregni, con una sintassi minima, se non minimalista, in cui la frase nominale è frequente, quasi la regola: non il περίοδος, come etimologico giro concluso in un «circuito» (*peri-* + *hodós*) di un non etimologico canto (*ōidē*), ma la φράσις, l'azione del φράζειν, dell'articolare il dire.

La misura dei componimenti e la sintassi minimalista ben si attagliano agli ambienti, agli habitat, ai paesaggi di questa poesia. Nella sezione *Manto*,

4. J. Á. Valente, *El fulgor/ Il fulgore*, trad. M. Á. Cuevas, Catania: Il Girasole, «Efesto collezione di scritture 7», 2005.
5. *Cendra* (cfr. *Tot en lo món és fum i cendra*) riaffiora ancora in: «De tu manto desnudo, he en cáliz agrio/ cendra vertido./ […]» (p. 42) e «Si viereis de cendra las estancias/ abiertas al estrago cual vacíos/ sepulcros […]» (p. 70). Anche Cuevas —sia detto *en passant*— è nato ad Alacant/Alicante. Le alternative di *cenere*: l'ant. e dial. *cènnere*, gli ant. e lett. *cinìce* (Cavalcanti, Pasolini), *cinigia* (Pascoli, D'Annunzio, Montale), sono stranianti piú sul piano diacronico, diafasico e diamesico che su quello diatopico e non sono quindi parse appropriate all'Autore.

ad es., sono quadri di natura assolata ed aspra (*hiel*, *páramo*, *ceniza*) con pennellate che restituiscono figure umane (*piel*, *labios*). Altrove, e in genere, fasci di parole materializzano dal nulla oggetti e figure isolati. Le immagini sono scabre, essenziali, scarno è l'ordito sintattico, lessicale. Ma il tutto è illuminato dal luccicore, quasi croco montaliano, della parola alta, aulica, dall'accensione di un colore: «la hiel del horizonte» (p. 30), «la luz transitada de rojos y de jaldes» (p. 106), «Tierra jalde» (p. 112), «cobre del ocaso» (p. 56). E il gusto del preziosismo è corroborato dal carnoso, corposo, sanguigno di parole forti (*hedor*, *sangre*). È l'aulico di cui parla anche Maria Attanasio nella sua postfazione. Non manca neanche il ligustro ironizzato da Montale: «mandorla de ligustro y llanto» (p. 95). O nelle pagine dispari in italiano, parole quali: *imo* (p. 83 e *passim*) e *sirte* (p. 107 e *passim*), il pascoliano *ombria* (p. 15), il duetrecentesco *rivere* (p. 59 e *passim*), l'ancora piú leopardianamente evocativo e lontanante, virgiliano *latebra* (p. 37). Tuttavia, l'aulico non si spinge a tal punto da travasare in italiano le varie inversioni incipitali con enclisi, quali ad es.: «Guiábate y huía» (p. 58) o «Ábrese el mar» (p. 64), che sarebbero state pur ammesse anche in italiano per effetto della nota legge Tobler-Mussàfia e avrebbero dato ai versi la stessa patina di antico, ma che saranno forse sembrate eccessive all'Autore, convinto seguace dell'approccio «compensatorio» alla prassi traduttiva sulle orme di Walter Benjamin,[6] e perciò stesso sono state scartate.

Concludo con qualche notazione metrica. I versi per come sono stati descritti sono liberi con l'affioramento qua e là di misure tradizionali, 11 e 7 sillabe. L'*enjambement* è ricorrente ed è spinto a volte fino a qualche spezzatura sillabica sperimentaleggiante (p. 80-81):

lánzate des
pedázate hazte
voz

lànciati strà
ziati fatti
voce

La parola sarà pure scavata, il verso sarà pure spezzato, rotto, franto (p. 108):

Palabra, trazo
oculto.
La tierra: mancha,
niebla. En
el rastro róseo
se alza o hunde
el ansia de la altura.

6. Cfr. W. BENJAMIN, «Il compito del traduttore» [1923], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. R. Solmi, Torino: Einaudi, 1962, p. 39-52.

il mondo è *cerco derruido* (p. 14), come ben sottolinea Vincenzo Consolo (p. 8), o *cerco vulnerado* (p. 84), o sarà *páramo* (p. 24) o *cárdenol páramo* (p. 68), o *claro yerto* (p. 110), ma certo non mancano in questa poesia né gli incendi della sensualità, né le accensioni d'amore, sentimento e oggetto del sentimento, ricercati, tentati, inseguiti, sofferti, perseguiti (p. 94):

> Hoz aromada,
> amaranto de mis labios
> de alheña de tu vientre,
> manos, plantas ungidas,
> mandorla de ligustro y llanto.

Quindi, la speranza quale condizione *sine qua non* di futuro.